

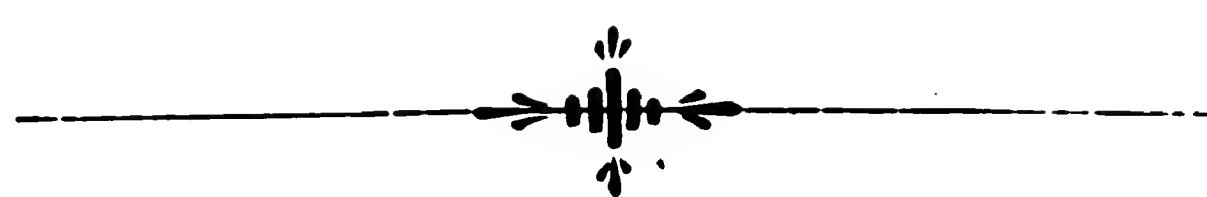


Quarenghi

Metodo di Violoncello

Parte Terza. Nozioni D'Armonia

PARTE TERZA



NOZIONI D'ARMONIA

Natura detta le leggi e lascia
al criterio dell'uomo lo scrutarle.

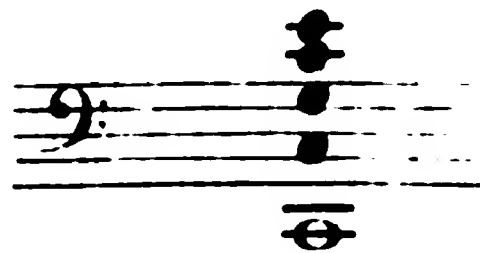
Armonia prima che venisse cangiata in serpente da *Cadmo* suo marito, suonava il *Flauto*, e dalla *Fenicia* introdusse la musica in *Grecia*. (*Dalla Mitologia*).

Oggi per *Armonia* intendiamo:

Simultaneo procedimento di due o più parti che con ondulante andamento or parallelo, or divergente, ora intrecciato producono un concerto che più o meno grato può riescire a seconda della natura degli intervalli, non che dei timbri di cui è composto.

TRIAD E ARMONICA.

L' *Armonia* è fondata dalla natura. Per convincervi percuotete forte p.e. un *do* basso d'un *Pianoforte*, vi sentirete la risonanza dell' *ottava* e *doppia ottava* del *do*, dell' *ottava della quinta* e della *doppia ottava della terza maggiore*.



Suoni che si chiamano

CONCOMITANTI

perchè per legge di natura accompagnano il loro generatore.

In pratica si sono approssimati i suoni concomitanti col loro generatore e si è costituita la *Triade armonica*, composta di terza maggiore e quinta naturale



che è l'addizione di due terze: una maggiore, l'altra minore sul

FONDAZIONALE

nome che si dà al

GENERATORE

della triade.

TONALITÀ.

La successione dei gradi della scala è stabilita dalla *Tonalità*, la quale viene determinata da quei gradi i cui concomitanti escludono i suoni che sono estranei alla formazione d'essa. Gradi che per questa loro proprietà sono considerati i capi famiglia costituenti il carattere dell'Armonia.

Questi gradi sono tre:

PRIMO, QUARTO, QUINTO.

come vi dimostra la seguente Tavola.

SCALA DIATONICA

The diagram illustrates the Diatonic Scale (Scala Diatonica) across three staves, labeled I. GRADO, IV. GRADO, and V. GRADO. Each staff shows the 'Generatori' (Generators) and 'Concominanti' (Concomitants) of the respective degree. The I. GRADO staff shows the C major scale (C-D-E-F-G-A-B-C). The IV. GRADO staff shows the F major scale (F-G-A-B-C-D-E-F). The V. GRADO staff shows the C minor scale (C-D-E-F-G-A-B-C). Curved lines connect the notes of the three scales, demonstrating the relationships between the degrees and their concomitants. The top staff shows the notes of the three scales: C major (C-D-E-F-G-A-B-C), F major (F-G-A-B-C-D-E-F), and C minor (C-D-E-F-G-A-B-C).

La successione della nostra scala diatonica, che con tanta aggiustatezza si manifesta per la legge della tonalità, rimase per molti secoli occulta.

Noi ereditammo la musica dalla Grecia, e questa dalla Fenicia la quale ancora oggi, come tutti i popoli orientali, conserva, fra gli indigeni, la scala musicale costituita dalla successione di toni, mezzi toni e quarti di tono.

L'arte giunta in Grecia cominciò a prendere altro indirizzo, e Jagni, o Janide (1520 anni av. G. C.), fu il primo che regolasse i suoni della Lira e del Flauto. Eliminò i quarti di tono e costituì il Tetracordo (quattro corde) del Modo Frigio, da lui inventato, della distanza di mezzo tono fra la prima e seconda corda, di un tono fra la seconda e terza e di un tono fra la terza e quarta. La lira di Janida era accordata così: *Mi, Fa, Sol, La*, note che si denominavano; *HYPATE, PARYPATE, LICHANOS, MESE*.

Menalippo in seguito volle accrescere il numero delle corde alla Lira, ma Pausonia ci riferisce che venne dai severi greci condannato a tagliarle.

Più fortunato fu alcuni secoli dopo Terpandro di Lesbo (650 anni av. G. C.) che condannato dagli Efori al sacrificio di Menalippo, si appellò al popolo ed intonando un Inno che incominciava:

„ Per me prendendo oramai odio ad un canto che non s'aggira che su quattro suoni, canterò Inni novelli „ sulla Lira a sette corde „, venne alla fine del suo canto assolto dai giudici e portato in trionfo dal popolo.

La Lira di Terpandro era accordata: *Mi, Fa, Sol, La, Do, Re, Mi*; si denominavano: *HYPATE, PARYPATE, LICHANOS, MESE, PARAMESE, PARANETE, NETE*.

In appresso venne Pitagora (550 anni av. G. C.) che inventò un altro Sistema dividendo la scala in due tetracordi e la formò così:

Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi.

Si denominarono:

<i>HYPATE</i>	<i>Mi</i>	}	Primo tetracordo.
<i>PARYPATE</i>	<i>Fa</i>		
<i>LICHANOS</i>	<i>Sol</i>		
<i>MESE</i>	<i>La</i>		
<i>PARAMESE</i>	<i>Si</i>	}	Secondo tetracordo.
<i>TRITE</i>	<i>Do</i>		
<i>PARANETE</i>	<i>Re</i>		
<i>NETE</i>	<i>Mi</i>		

Pitagora, come sapete, spiegava le arti e scienze coi numeri, e questo suo ritrovato ci reca oggi il vantaggio di conoscere con esattezza il rapporto dei suoni da lui adottato ed a noi tramandato da Archita scolaro di Empedocle seguace dei pitagorici (440 anni av. G.C.).

Archita divise la corda in 120 parti e fissò questo sistema:

Fondamentale	120.....	Prima corda
	115.....	Seconda „
	101.....	Terza „
	90.....	Quarta „
	80.....	Quinta „
	77.....	Sesta „
	67.....	Settima „
	60	Ottava „

Questo sistema abbenchè venisse giudicato il migliore in allora conosciuto, venne molto combattuto e lasciato a voi a giudicarne se a ragione od a torto, presentandovi quello di Filolao del quale ci rimase memoria. Egli divise la corda per 96 parti ed assegnò:

Fondamentale	96.....	Prima corda
	91.....	Seconda „
	83.....	Terza „
	75.....	Quarta „
	67.....	Quinta „
	64.....	Sesta „
	56.....	Settima „
	48.....	Ottava „

Provatele che è un vero sfinimento.

D'allora in poi pullularono Sistemi da ogni angolo della Grecia e la conseguente guerra fra i partigiani, guerra che durò più di duecento anni, quando finalmente occupatosi della questione il grande matematico Eratostene, Bibliotecario d'Alessandria, uno dei più vasti talenti della Grecia che imparò di musica e poesia da Callimaco, principe de' Poeti Greci elegiaci, la sciolse, prendendo per base il Sistema di Archita, assegnando ai gradi della scala questi numeri:

Fondamentale	120.....	Prima corda
	113.....	Seconda „
	104.....	Terza „
	90.....	Quarta „
	80.....	Quinta „
	75.....	Sesta „
	67.....	Settima „
	60.....	Ottava „

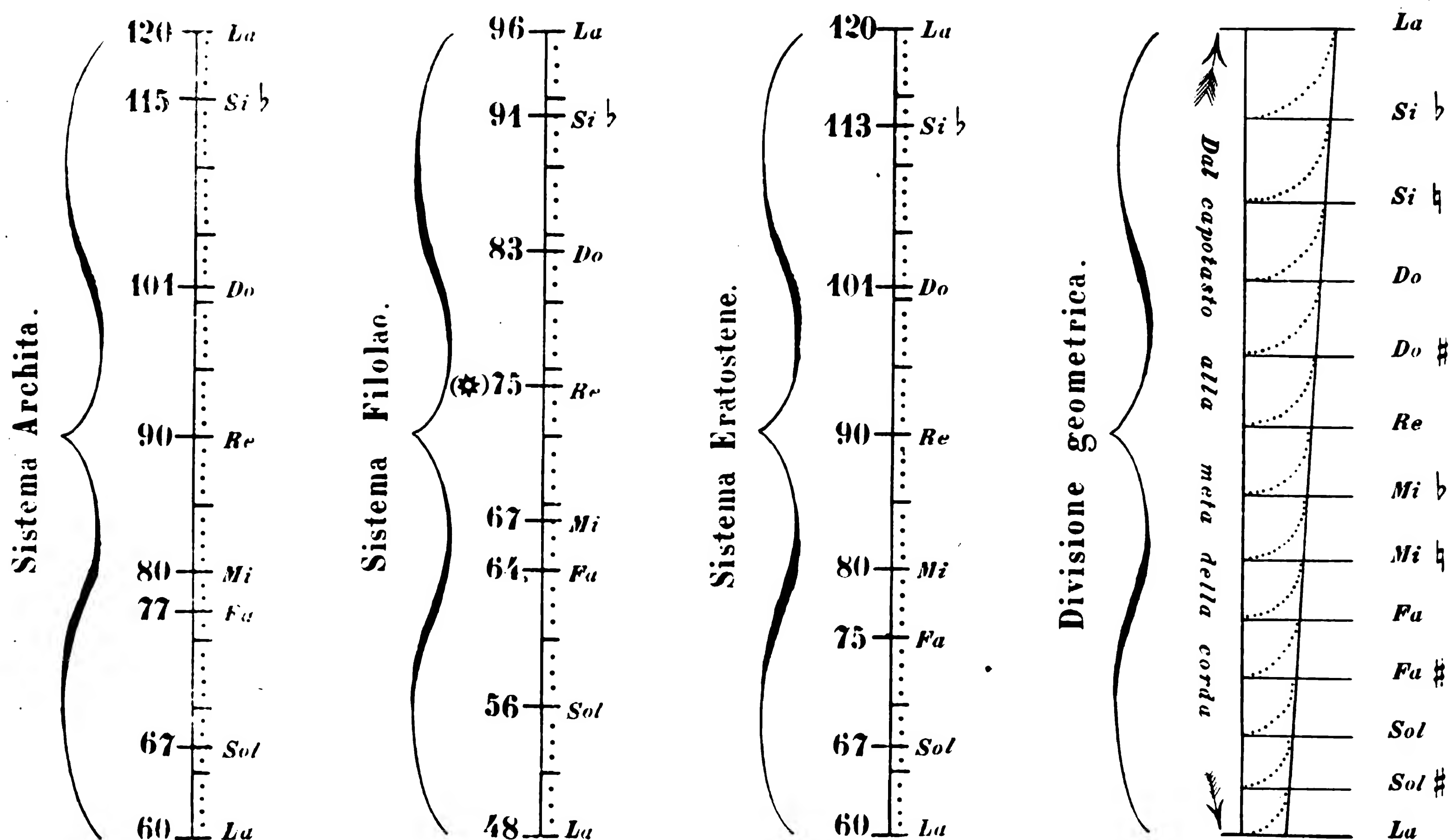
Questo sistema ci dà la scala di Fa partendo dalla terza del tono con proporzioni simili a quelle in uso, e che vi presentai applicando alla corda la divisione geometrica. (V. Parte prima pag. 10.)

Da questo Sistema i greci non s'allontanarono più, ma al povero Eratostene accelerò la fine de' giorni suoi poichè avendo avuto ancora lui i sistematici oppositori, giunto all'età di ottant'anni si diede la pena di rivedere i suoi compiti, la quale fatica gli cagionò un'acre flussione che gli tolse la vista. Tale sventura lo afflisse tanto che si lasciò morire di fame.

E la questione del rapporto dei suoni credereste fosse finita?! Havvi ancora alcuni che pretendono vi sia differenza d'intonazione fra gli omologhi (-p.e. *do* #, *re* b.).... Se ciò fosse?!... Colla odierna maniera d'armonizzare e modulare, per chi possiede un orecchio perfettamente armonico sarebbe la peggiore delle sventure!!!.

TAVOLA COMPARATIVA

dei tre Sistemi greci colla Divisione geometrica della corda.



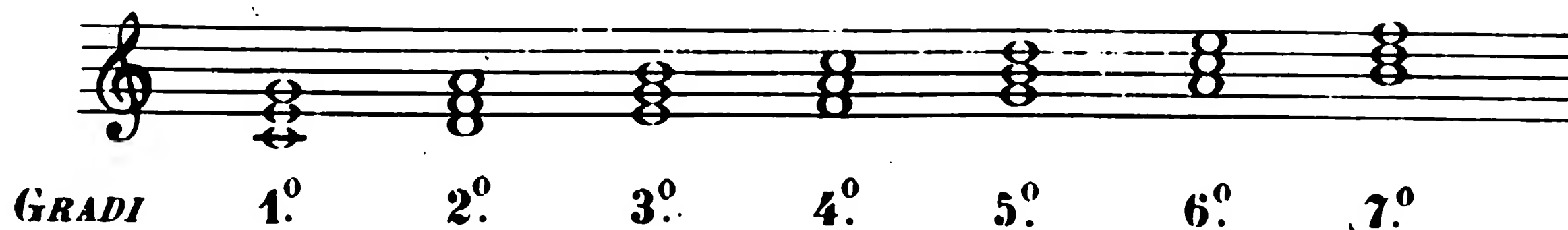
TONICA, PRODUCENTE, SOTTODOMINANTE.

La nota che serve di base per costituire la scala diatonica, si chiama *Tonica*, e la tonica viene prodotta dal quinto grado poichè nasce dietro il presentimento della sensibile, suo concomitante, e perciò al quinto grado si dà il nome di *Produttore*, nota che si chiama anche *Dominante*, in causa del *dominio* che esercita sulla tonalità. Essa, come avete veduto dà il maggior contingente alla formazione della scala diatonica, e sovr'essa, come vedrete in seguito, s'innalza tutto l'edificio armonico. *Sottodominante* si chiama il quarto grado perchè si trova sotto delle dominante.

(*) Filolao nel suo spropositato Sistema non ha rispettato nemmeno la *Quarta* che era chiamato l'*Intervallo Sacro*.

DELLE DIFFERENTI TRIADI.

La natura creò la triade Armonica che è l'*Accordo* (nome che si dà alla momentanea combinazione delle note) consonante per eccellenza. L'Arte di poi volle imitarla e coll'addizionare due terze su ciascun grado della scala diatonica, trovò due altre specie di triadi.



Ed ecco che abbiamo tre specie di Triadi:

Maggiore, composta di 3.^a mag.^e e 5.^a nat.^e (gradi 1.^o 4.^o 5.^o.)

Minore „ „ 3.^a min.^e e 5.^a nat.^e („ 2.^o 3.^o 6.^o.)

Diminuita „ „ 3.^a min.^e e 5.^a dim.^a (grado 7.^o.)

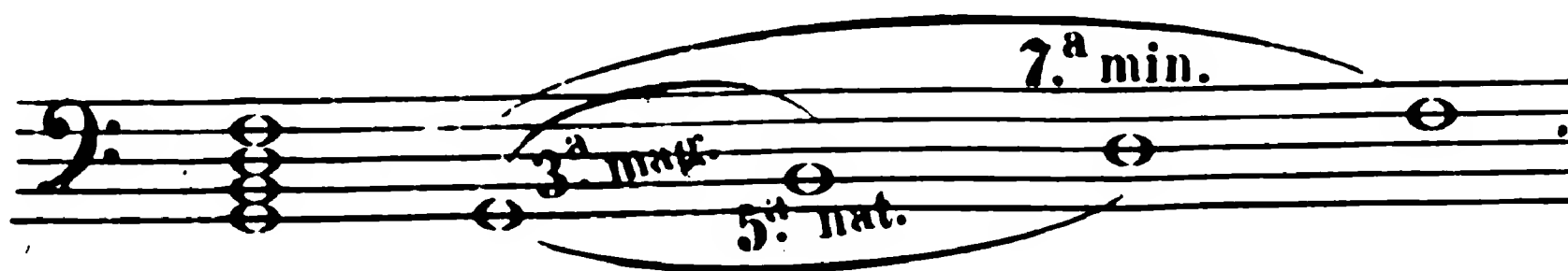
SETTIMA di PRODUCENTE CONSONANZE E DISSONANZE.

Le Triadi formate sui primi sei gradi della scala diatonica producono un senso di riposo, e per propria natura non chiamano nessuna successione d'accordi.

Così non è della Triade formata sul settimo grado che sovr'essa non potete riposare tranquilli perchè la sensibile, sulla quale è formata, vuole ascendere alla tonica.

Siccome la sensibile, come sapete, è generata dalla producente, così a questa triade hanno aggiunto il generatore della sensibile e costituirono per tal modo l'accordo di:

(*) **SETTIMA di PRODUCENTE**
composta di 3.^a mag. 5.^a nat. e 7.^a minore.



(*) Dai più si attribuisce a Monteverde l'introduzione dell'accordo di 7.^a di produttore che fece entrare nella moderna tonalità tutta la serie degli accordi *attrattivi* che la caratterizzano.

Dietro poi le sensazioni di *riposo* o di *moto*, l'arte (seguendo in ciò i dettami della natura) ha stabilito le leggi agli intervalli dividendoli in due classi:

CONSONANTI, DISSONANTI. (✱)

Perciò gl'intervalli che producono il senso del riposo sono

CONSONANTI.

A questi appartengono: Tutti gl'intervalli *naturali*; *terze* e *seste* maggiori e minori.

Tutti gli altri intervalli, siccome generano il desiderio al moto, si chiamano

DISSONANTI.

LEGGI DEGLI INTERVALLI DISSONANTI.

Le dissonanze devono risolversi in consonanze, e perciò si fanno camminare a seconda della loro indole, lo che si chiama:

RISOLUZIONE.

Gl'Intervalli eccedenti devono ascendere d'un semitono maggiore.

Gl'Intervalli diminuiti devono discendere d'un semitono maggiore, meno quello di quinta diminuita che discende d'un tono quando va a risolvere sur una tonalità minore.

Tutti gli altri Intervalli discendono sempre, o di uno, o di mezzo tono a seconda della tonalità, meno la settima maggiore che deve ascendere d'un semitono maggiore quando viene considerata ritardo dell'ottava, non potendo ella deviare dalla legge della sensibile.

DEL MOTO.

Il succedersi dei suoni nelle parti strumentali, o vocali, si chiama:

MOTO.

Viene praticato in tre maniere; perciò abbiamo tre moti:

RETTO, OBLIQUO, CONTRARIO.

(✱) Quanto qui è esposto deve essere a cognizione pratica dello Scolaro. (V. *Intervalli e Corde doppie, Parte Prima.*)

RETTO: Quando le parti ascendono, o discendono contemporaneamente.



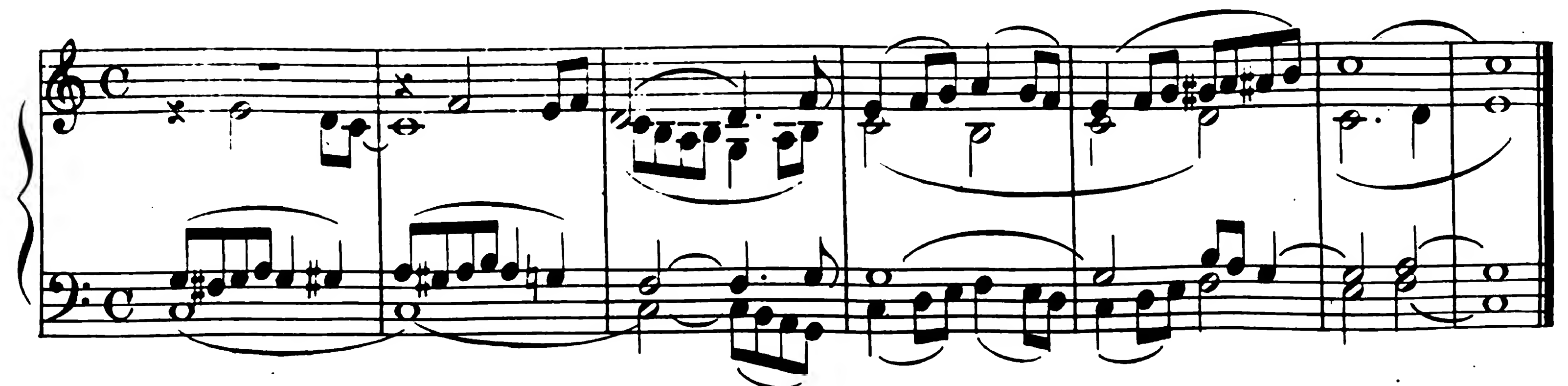
OBLIQUO: Quando mentre una parte sta ferma l'altra cammina.



CONTRARIO: Quando le parti nel loro cammino divergono, o convergono.



Dall'unione di questi tre moti nasce la vaghezza nell'armonia.



DEL MODO D' ARMONIZZARE .

L'antico modo d'armonizzare consisteva nell'accompagnare ciascun suono colla corrispondente quinta naturale, oppure quarta naturale ed anche diminuita. E tanto era bambino il senso armonico che per più secoli riesci persino delizioso all'orecchio de' nostri antichi padri un canto accompagnato continuamente con intervalli dissonanti, come sarebbe: *seconda maggiore o minore, settima, nona*. Quest'ultimo modo d'armonizzare sebbene lo si chiamasse contrappunto falso, e si vuole che S. Ambrogio l'introducesse nella liturgia per servirsi nelle solenni vigilie ed alcune messe da morto, come quello che un certo senso filosofico in se conteneva, pure non cessa oggi di recare stupore come gli uomini d'allora avessero poi tanta filosofia da sopportare quelle *armoniche* stonazioni !...

Ai tempi di Guido d'Arezzo (Secolo XI.) s'introdusse nella Diafonia (canto a due parti) le terze e le seste, lo che da alcuni viene allo stesso Guido attribuito, e ciò apre la strada alla nuova Armonia. Ma sebbene Marchetto da Padova (1274) e più tardi Prosdocimo de Beldomandis pure da Padova (1412) dassero qualche spinta all'Armonia, ella non fece notevoli progressi che sotto Franchino Gaffurio di Lodi il quale, nella sua *Pratica Musica* stampata a Milano nel 1496, dà regole estese sull'Armonia e bandisce certi artificiosi laberinti ne' quali, imitando in ciò la scuola fiamminga, andavano in quei tempi a perdersi i compositori che sitibondi di novità ed ansiosi di trovare quella verità che ancora non si era manifestata, cadevano in aberrazioni.

Ad onta però della luce sparsa dal Gaffurio la musica corse poco dopo grave pericolo poichè i compositori d'allora tanto erano poveri di fantasia che persino per vestire di note i Sacri Cantici della Chiesa prendevano per base qualche favorita canzone popolare, e non sempre delle più caste. E nel XVI. secolo a tanto era asceso lo scandalo che se Palestrina non faceva eseguire per la Domenica di Pasqua del 1555. la sua famosa Messa a sei parti, senza istrumentale, detta, *Missa Papæ Marcelli*, dai Sacri templi la musica sarebbe stata per sempre sbandita.

Ritorniamo ora al modo d'Armonizzare, sul che dovete sapere che quando l'orecchio incominciò a raffinarsi, non solamente non vennero più dai maestri praticate le successioni di dissonanze, ma vennero ancora proibite le quinte naturali ed ottave di seguito si ascendenti che discendenti riuscendo esse disgustose, forse per la loro troppa dolcezza. E, studiate le leggi della tonalità, stabilirono il modo d'armonizzare la Scala diatonica, considerando il *primo, quarto e quinto* grado fondamentali e tutti gli altri derivati dai loro generatori.

Gradi

Generatori

Ciò ha dato origine a formare i

RIVOLTI

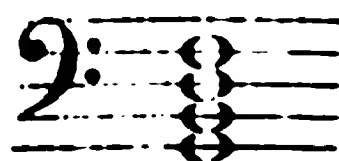
che hanno luogo quando nella parte

GRAVE

che è la più bassa scritta, non figura la fondamentale dell'accordo.

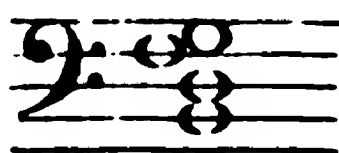
Si possono perciò fare tanti rivolti quante sono le addizioni di terze che costituiscono l'accordo sulla fondamentale, per cui dato l'accordo:

Fondamentale di settima



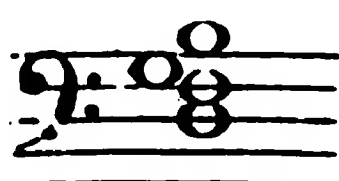
si avrà il:

Primo rivolto



che ha per grave la 3.^a

Secondo rivolto



che ha per grave la 5.^a

Terzo rivolto




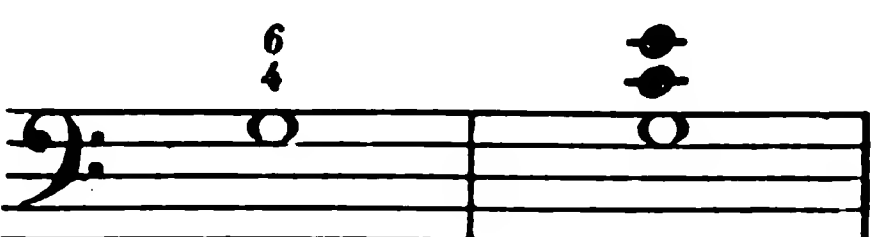
che ha per grave la 7.^a

NUMERICA.

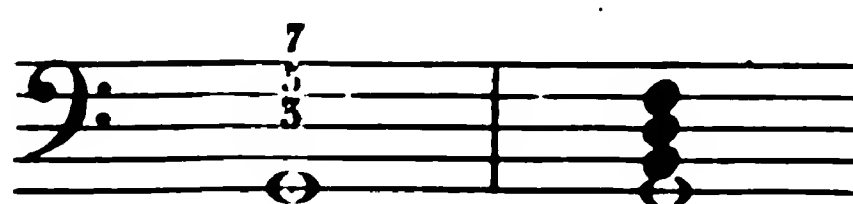
L'Arte di porre sopra la nota del basso i numeri invece delle note colle quali volete armonizzarlo, si chiama *numerica*; lo che richiede un po' d'esercizio, ma viene comodissimo e la cosa è facilissima a praticarsi : Volete per esempio, accompagnare un *Do* come fondamentale di tonica? Senza scrivere il *Mi* ed il *Sol*,

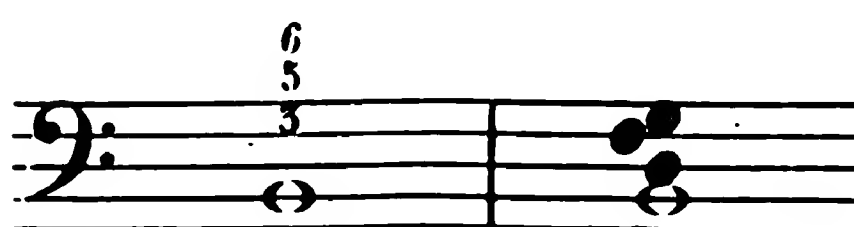
scrivete :  perciò ;


Il primo rivolto che è fatto sulla terza del *Do* porta : 

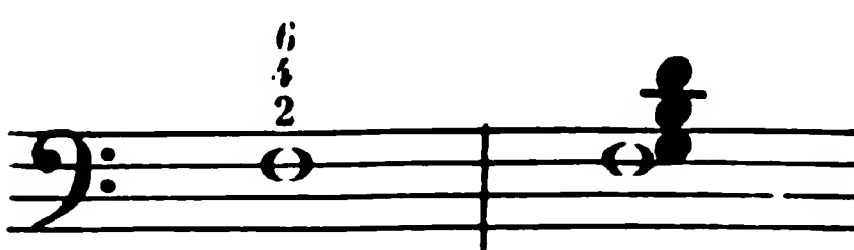
Il secondo rivolto che è fatto sulla quinta del *Do* porta : 

Se l'accordo è di settima praticate la stessa massima. Per cui scrivete :

Accordo fondamentale 

Primo rivolto (sulla 3.^a) 

Secondo rivolto (sulla 5.^a) 

Terzo rivolto (sulla 7.^a) 

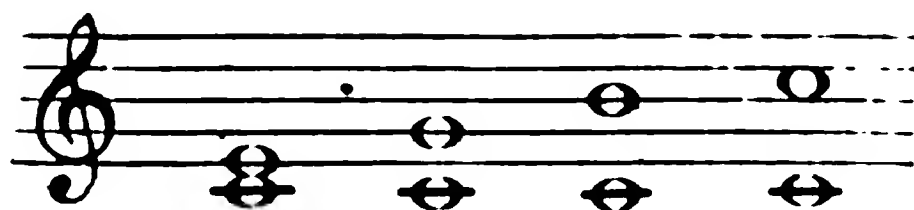
Come vedete, coll'accordo di settima si possono fare tre rivolti perchè costituito dell'addizione di tre terze sul fondamentale, mentre coll'accordo della tonica, essendo costituito dell'addizione di sole due terze, non possiamo fare che due rivolti.

POSIZIONE.

Vocabolo che si adopera tanto per significare la distanza degli intervalli, quanto per indicare la disposizione delle parti nell'armonia.

Come distanza d'intervalli, la **Posizione** è:



RISTRETTA: Quando la distanza che passa fra le note armonizzanti non eccede quella di un'ottava:


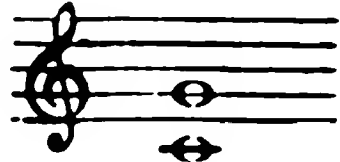


LATA: Quando oltrepassa il limite della prima ottava:



PIÙ LATA: Quando eccede ancora più, ecc.

Notate che la posizione **Ristretta**, **Lata**, **più Lata**, ecc. non altera per niente la natura dell'intervallo; per cui dato l'intervallo p. e.  che è una decima, in armonia si considera come terza maggiore .

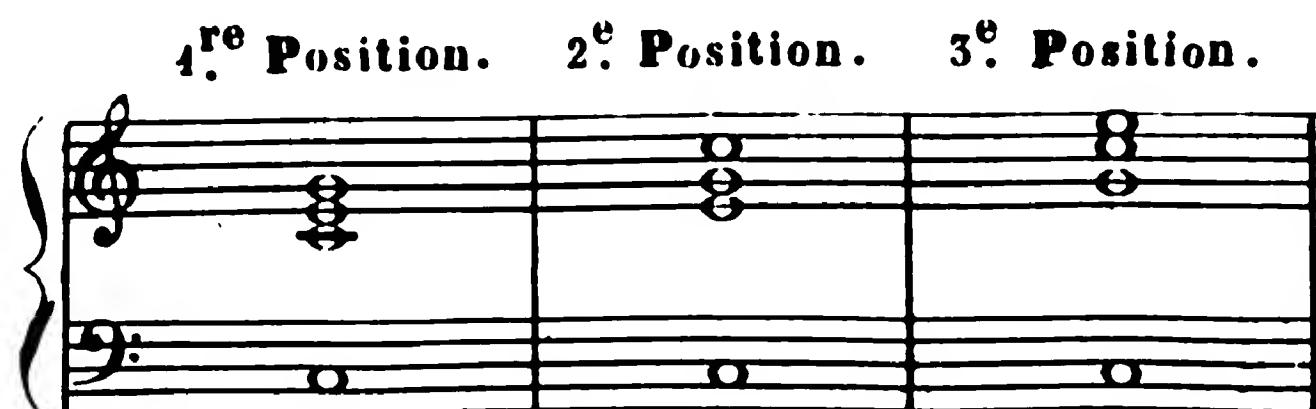
Così pure delle altre maggiori distanze, p. e.  è la stessa come la quinta nat: .

Come disposizioni di parti nell'armonia la posizione si chiama:

(*) **PRIMA:** Quando delle note armonizzanti, la superiore è l'ottava della tonica



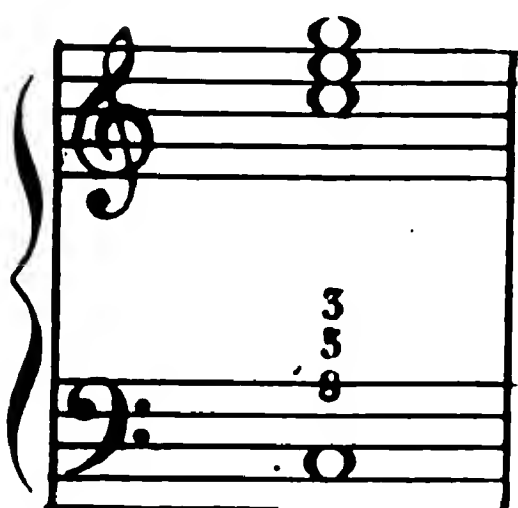
(*) Secondo la scuola italiana. Sistema di classificare le posizioni non da tutte le altre adottato. Vedi a cagion d'esempio: *FÉLIX CLEMENT: Methode d'Orgue.*



SECONDA : Quando la superiore è la terza



TERZA : Quando la superiore è la quinta



Guardatevi dal confondere la Posizione col rivolto. Questo riguarda il Basso, quella la parte acuta.

Trovo utile darvi qualche esempio.

Cangiamento di posizione :



fond. f. f.

pos. 1ª 1ª 1ª



Rivolti.

fond. 1º.rivol. 2º.rivol.

(Si faccia fare l'analisi dei seguenti cangiamenti di posizioni e Rivolti)



Ciò posto passiamo ad armonizzare la scala ascendente, secondo il vecchio sistema.

Armonia

Gradi

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Il quarto grado si può accompagnare in due maniere. Come dall'esempio, oppure aggiungendo la sesta all'accordo di terza e quinta che egli porta. Nel qual caso si dispongano diversamente le parti nel precedente terzo grado, come dal seguente:

Veggasi il cambiamento al VII. ed VIII. grado.

Questa seconda scala è quella comunemente usata dagli odierni armonisti.

SCALA DISCENDENTE.

VIII. VII. VI. V. IV. III. II. I.

Osservate che i singoli gradi della scala tanto ascendenti che discendenti conservano sempre la stessa classificazione per cui si dirà: (dato p.e. la tonica *Do*) *Sol* quinto grado *Ascendente*, quando dal *Sol* monta al *La*, quinto grado *Discendente* quando dal *Sol* discende al *Fa*.

(*)
Il sesto grado della scala discendente viene considerato come produttore del quinto grado perciò cangia momentaneamente la tonalità.

E se il sesto grado della scala discendente si avesse ad accompagnare come il sesto dell'ascendente, riescirebbe egli insopportabile?... Mi pare che no, e non si devierebbe dalla legge della tonalità.

NUMERICA PER LE TRE POSIZIONI della Scala Armonizzata.

ASCENDENTE.

DISCENDENTE.

Prima pos. ^e	8 5 3	6 4 3	6 3 8	5 3 6	3 8 5	3 6 5	8 5 3	3	(♁)	3 6 4	3 8 5	4 2 6	6 3 8	6 4 3	8 5 3	
	3 8 5	3 6 4	8 6 3	6 5 3	5 3 8	6 3 6	3 8 5			3 6	4 3 6	5 3 8	6 4 2	8 6 3	3 6 4	3 8 5
	5 3 8	4 3 6	3 8 6	3 6 5	8 5 3	6 3 3	5 3 8			6 3	6 4 3	8 5 2	3 6 4	4 8 6	5 3 6	8 3 8
Seconda pos. ^e	3 8 5	3 6 4	8 6 3	6 5 3	5 3 8	6 3 6	3 8 5	3 6	4 3 6	5 3 8	6 4 2	8 6 3	3 6 4	3 8 5		
Terza pos. ^e	5 3 8	4 3 6	3 8 6	3 6 5	8 5 3	6 3 3	5 3 8	6 3	♁	6 4 3	8 5 3	2 6 4	3 8 6	4 3 6	5 3 8	
	3 8 5	3 6 4	8 6 3	6 5 3	5 3 8	6 3 6	3 8 5			6 3	4 3 6	8 5 2	3 6 4	4 8 6	5 3 6	8 3 8
	5 3 8	4 3 6	3 8 6	3 6 5	8 5 3	6 3 3	5 3 8			6 3	6 4 3	8 5 2	3 6 4	4 8 6	5 3 6	8 3 8
GRADI	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	VII.	VI.	V.	IV.	III.	II.	I.	

Con questa formola le parti che armonizzano la scala non eccedono il limite d'un ottava, perciò la chiamo:

REGOLA DELL' OTTAVA.

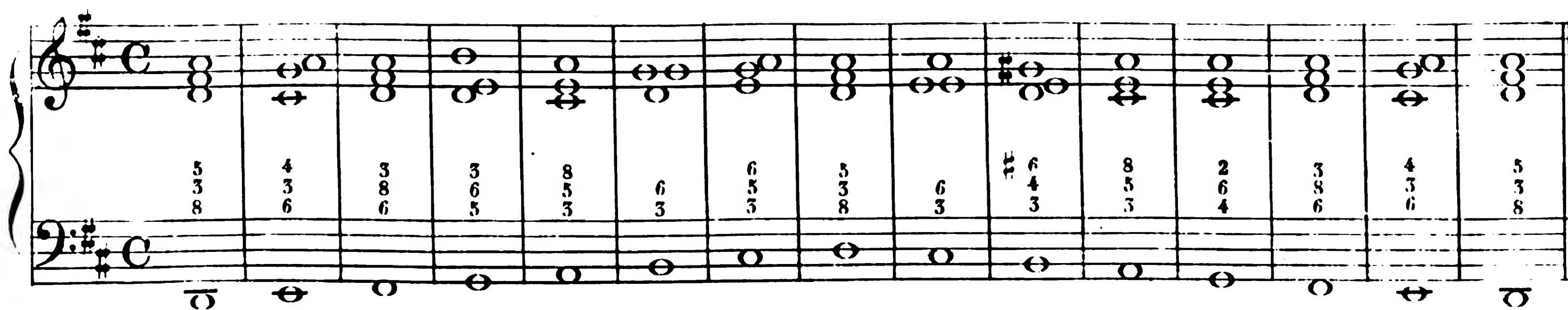
RIDOTTA PER VIOLONCELLO.

PER VIOLONCELLO

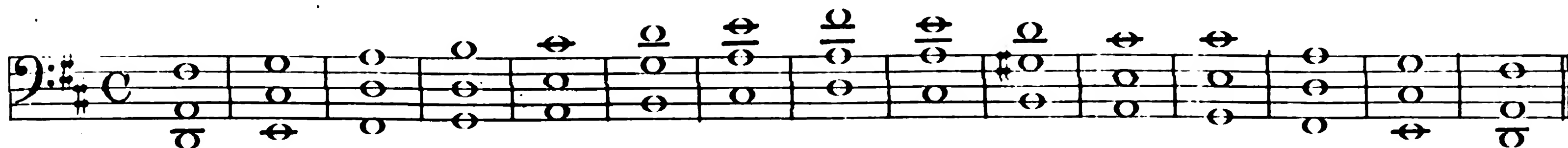
(*) Per indicare le momentanee alterazioni o diminuizioni degli intervalli si è costumato anche di porre ai numeri che li rappresentano, in luogo degli accidenti, certi segni particolari.

Per esempio indicavano: le seconde, quarte e seste eccedenti con, + 2, + 4, + 6: le terze, quarte, quinte e settime diminuite con, 3, 4, 5, 7: le seste maggiori con, 6: le settime maggiori, producenti e diatoniche con, 7, 7, 7.

Tali indicazioni però variano a seconda delle scuole.



PER VIOLONCELLO.



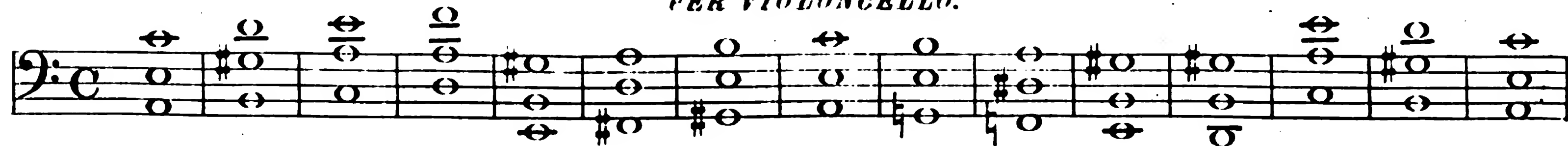
SCALA DEL MODO MINORE (*)

I gradi della Scala minore portano gli stessi numeri dei correlativi maggiori, colla differenza che que' numeri che rappresentano il settimo grado della scala diatonica si devono alterare d'un semitono perchè altrimenti, rappresentando essi la terza dell'accordo di Dominante, che è la sensibile, questa perderebbe il suo carattere. La terza quindi della *Tonica* può essere maggiore o minore a seconda del tono, mentrechè la terza della *Dominante* deve essere sempre maggiore.

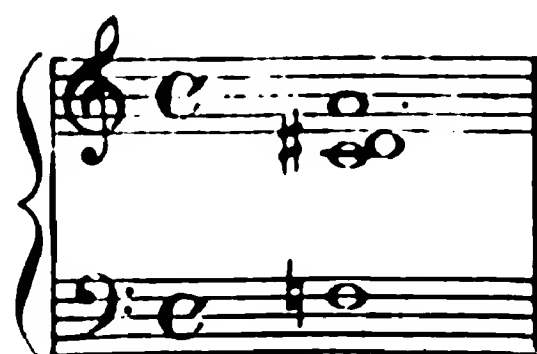
(**)



PER VIOLONCELLO.



- (*) Gli antichi greci avevano tre modi: Frigio, Dorico, Lidio. Il posto che prendeva il semitono sul tetracordo ne era il distintivo. Il Frigio inventato da Janide aveva, come abbiamo veduto, il semitono fra la prima e seconda corda: *Mi, Fa, Sol, La*. Il Dorico, fra la seconda e terza: *Mi, Fa#, Sol, La*. Il Lidio fra la terza e quarta: *Mi, Fa#, Sol#, La*.
- (**) Accordo di *Sesta eccedente*. Si trova anche praticata colla 5.^a in luogo della 4.^a



usandolo in un giro d'Armonia.

CADENZA.

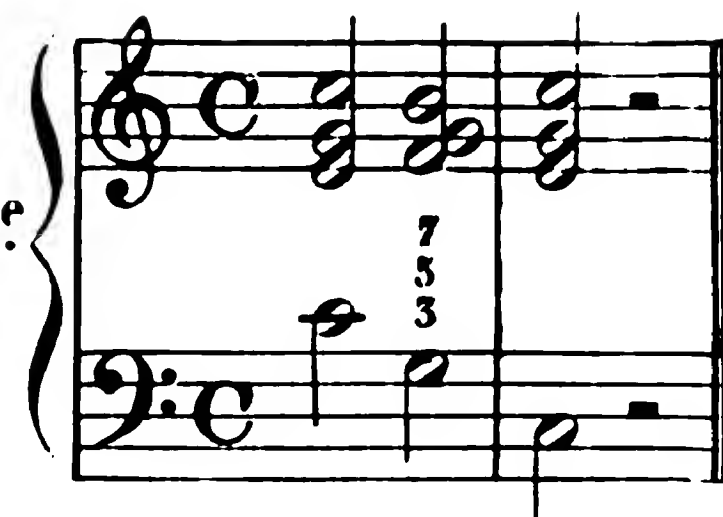
A quegli accordi coi quali si termina un pezzo, od anche un periodo, si dà il nome di *Cadenza*.

Abbiamo diverse specie di cadenze, le più usitate sono:

Cadenza semplice.



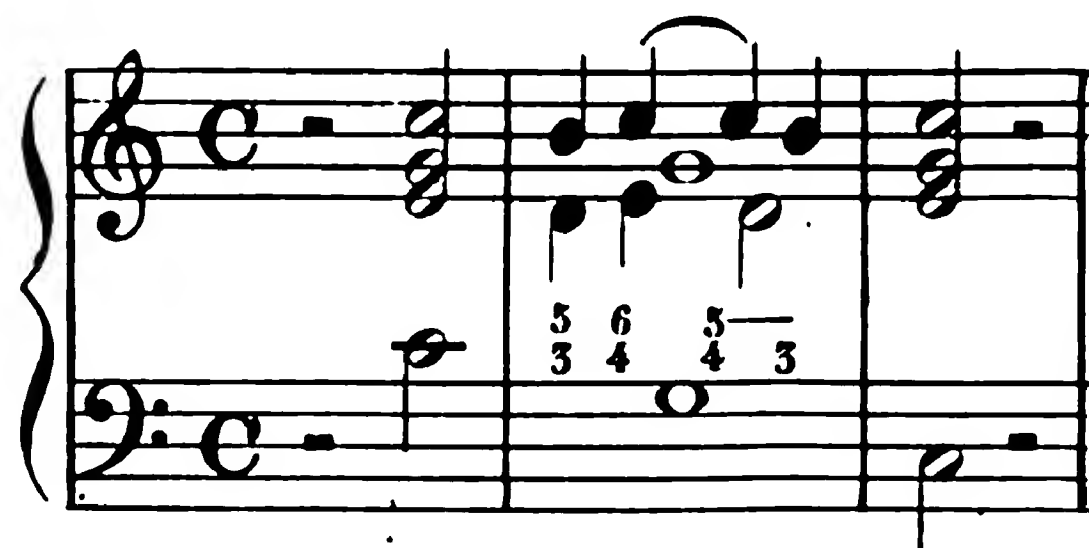
La stessa coll' accordo di 7.^a di produc?



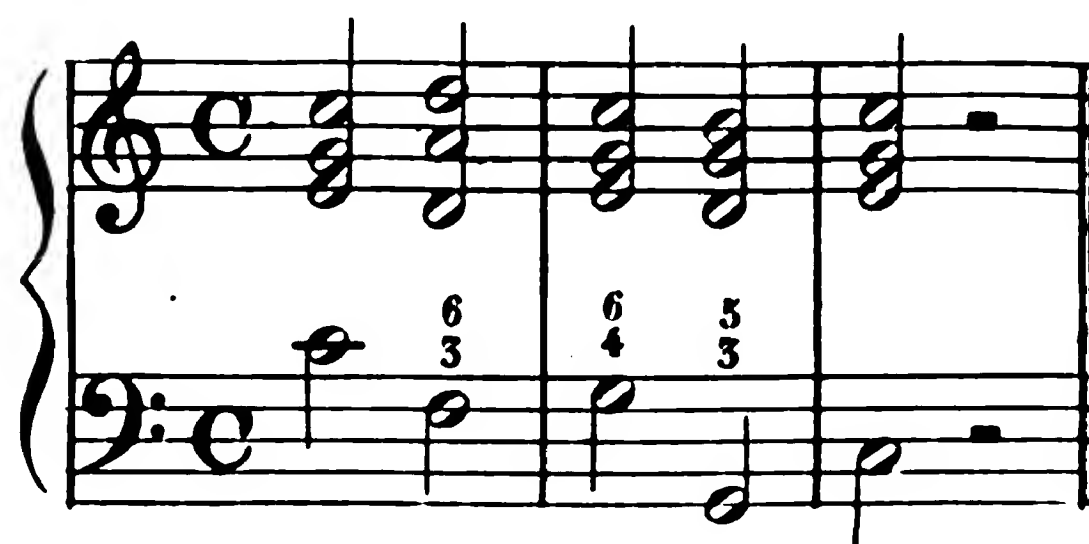
Cadenza composta.



Cadenza doppia.



Cadenza perfetta.



Cadenza plagale.



(+) La lineetta indica la continuazione della nota rappresentata dal numero.

Tutte queste cadenze si usano in Toni tanto maggiori che minori. In quest' ultimo caso al quarto grado della *Cadenza perfetta* che è accompagnato colla 3^a e 6^a darete la terza minore, essendo la terza la prima, e la sesta (della tonale) la seconda nota caratteristica del tono.

Per la stessa ragione nella *Cadenza plagale* accompagnerete il quarto grado con terza minore.

A tutte queste cadenze va aggiunta la *Cadenza ingannata*, alla quale non vi si può fissare una forma.

Esempii.

(✱) (✱✱)

altra - altra ecc.

DELL' ADDIZIONE DI TERZE formanti gli accordi dissonanti.

Le dissonanze si distinguono in *Primarie* e *Secondarie*.

Secondarie sono quelle che si possano far percuotere di colpo, e non hanno altro obbligo che di:

PERCUSSIONE E RISOLUZIONE.

Tali sono quelle che abbiamo fin qui praticate, cioè la settima di produttore e sesta eccedente a cui si deve aggiungere la:

SETTIMA DIMINUITA

che è formata dall'addizione di tre terze minori

3ª min. 3ª min. 3ª min. 5ª dim. 7ª dim.

(Tutte queste dissonanze co'rispettivi rivolti.)

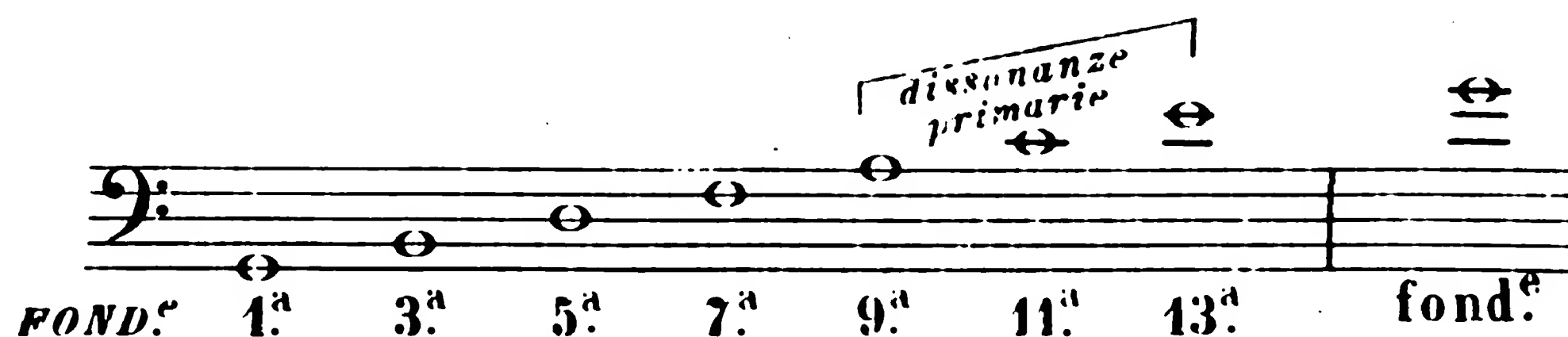
(✱) Quinte tollerate pel rapido passaggio della tonalità.

(✱✱) Queste due quinte sono permesse perchè accompagnate col salto di seconda eccedente nel Basso.

Primarie sono quelle che prima di percuotere devono farsi sentire in consonanza, lo che si chiama *Preparazione*. Hanno perciò l'obbligo di

PREPARAZIONE, PERCUSSIONE E RISOLUZIONE.

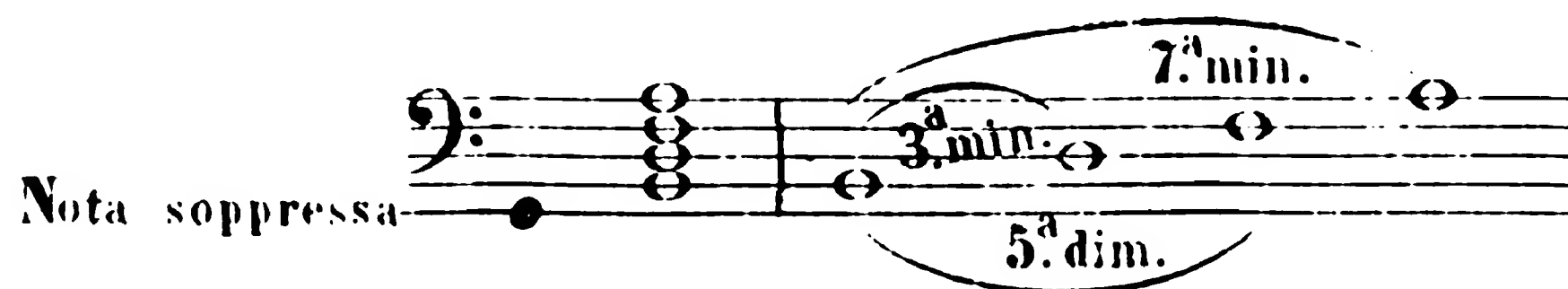
Coll'addizionare tante terze sull'accordo di settima di produttore sino al ritorno del fondamentale, troviamo tutte le dissonanze primarie.



Da questa successione di terze cavando diversi gruppi di quattro note ciascuno, oltre la settima di produttore, formiamo tre altre specie d'accordi di settima, cioè:

Colla 3ª 5ª 7ª 9ª si forma la

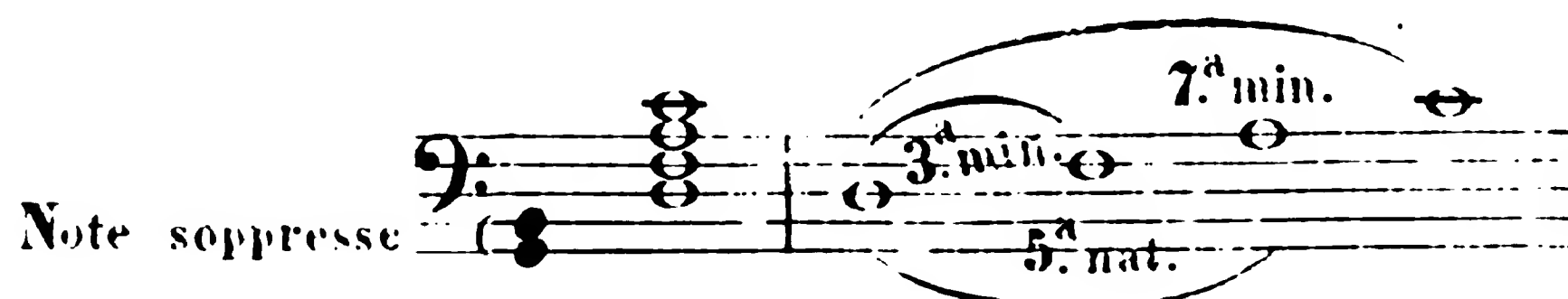
SETTIMA DIATONICA.



detta anche settima della sensibile.

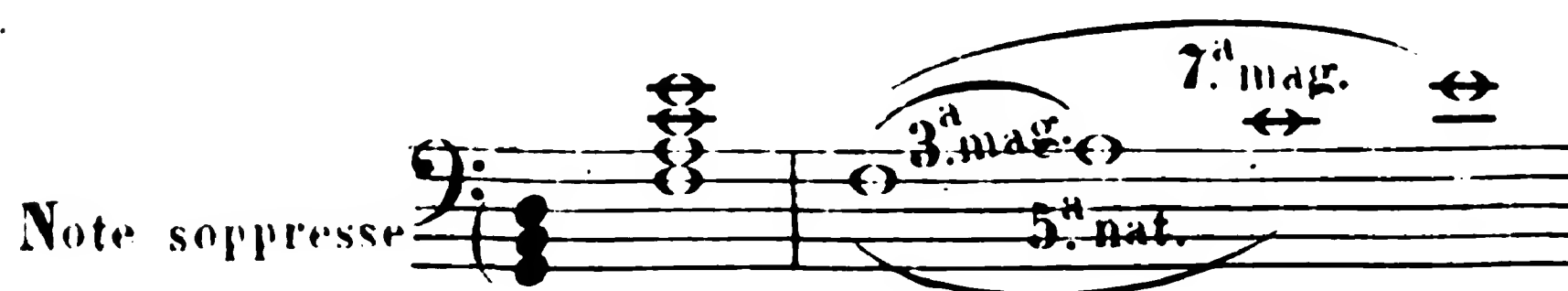
Colla 5ª 7ª 9ª 11ª si forma la

SETTIMA MINORE.



Colla 7ª 9ª 11ª 13ª si forma la

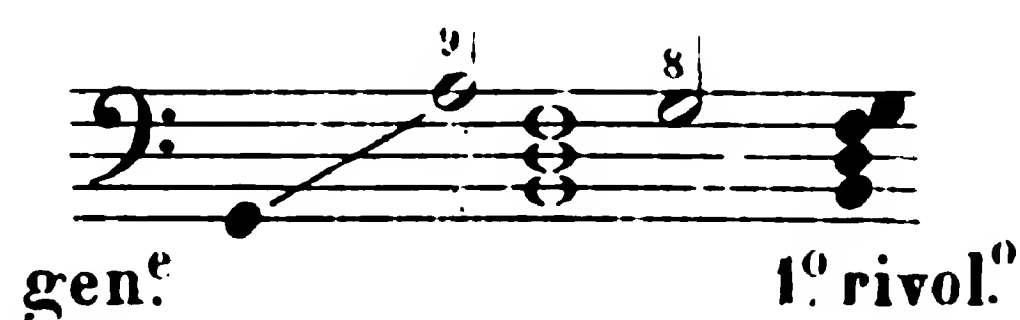
SETTIMA MAGGIORE.



Queste settime non sono poi altro che tanti accordi dissonanti di prima specie da' quali si è: Dal primo, sopra il fondamentale; dal secondo, il fondamentale e la terza, e dal terzo, il fondamentale la terza e la quinta della producente che gli ha generati:

A ben comprendere ciò rammentate che tutte le dissonanze, che si chiamano anche *ritardi* meno la settima maggiore quando è ritardo d'ottava, come vi ho fatto osservare, risolvono discendendo di grado. È quindi facile comprendere che:

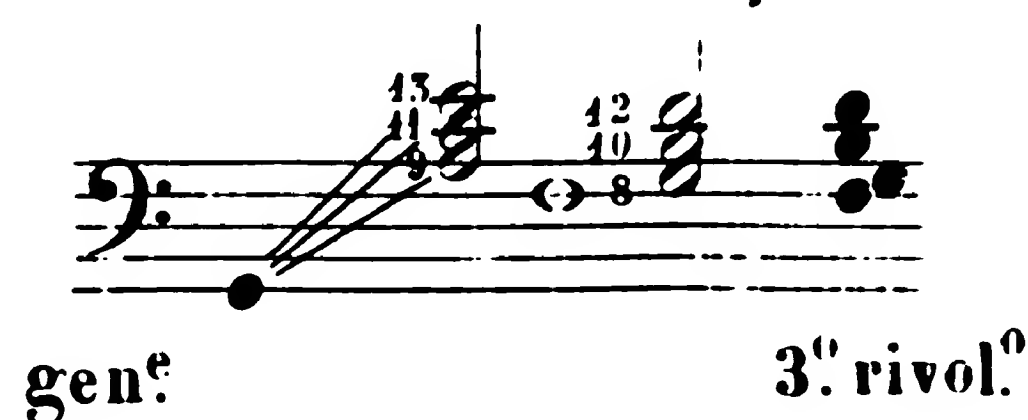
La nona è il ritardo dell'ottava



L'undicesima della decima



La terza decima delle dodicesime



Sapete poi che in armonia gl'intervalli, per l'età che sia la loro posizione, si considerano sempre nel rapporto che hanno fra loro in posizione ristretta.

Avvicinando quindi le dissonanze primarie al basso che le ha generate veniamo a conoscere che:

La nona ritardo d'ottava

è seconda (*) ritardo di prima

L'undecima ritardo di decima

è quarta ritardo di terza



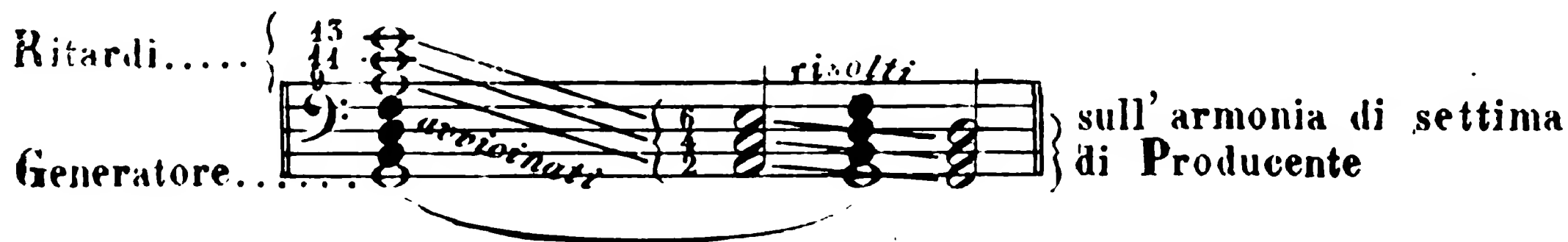
(*) Il contatto di seconda colla nota grave può essere terzo rivolto di settima ed anche avvicinamento di nona. Nel primo caso la dissonanza propriamente detta e che deve risolvere in consonanza è la grave, nel secondo è quella sovrapposta.

La terzadecima ritardo di dodicesima...

e sesta ritardo di quinta.....



Come dal seguente riepilogo.



MANIERA DI PRATICARE

le dissonanze primarie.

Per regola generale la dissonanza, nella percussione, non va mai accompagnata colla nota sulla quale va a risolvere, ad eccezione della *nona*, che altrimenti resterebbe un accordo di settima diatonica come avete già veduto.

N.B. I numeri che troverete negl'esempi seguenti, il primo indica la preparazione, il secondo la percussione, il terzo la risoluzione.

Fra le dissonanze primarie si deve annoverare la quinta eccedente che viene sempre preceduta dalla quinta naturale.

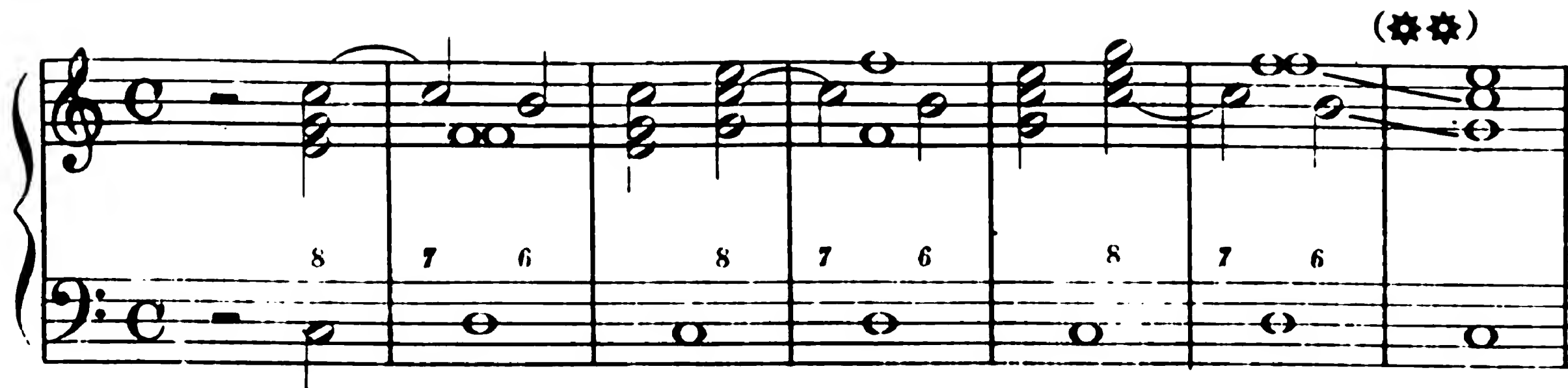


SETTIMA DIATONICA.



(*) Da alcuni detta quinta scomposta.

SETTIMA MINORE (★)



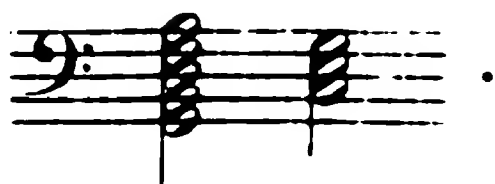
SETTIMA MAGGIORE

(ritardo d'ottava)



NONA (seconda)

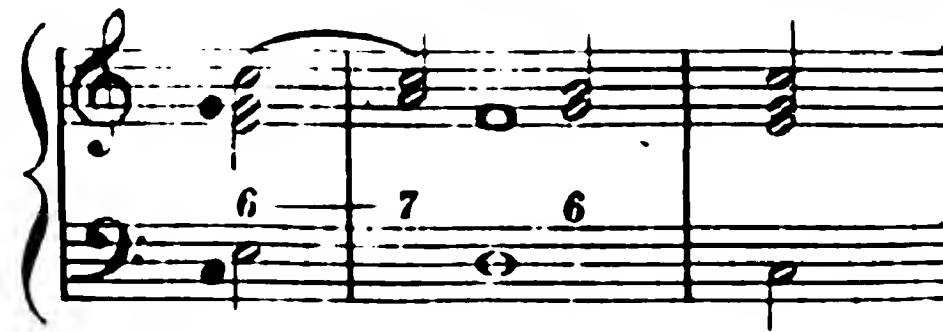
La dissonanza di nona la vediamo usata qualche volta come dissonanza secondaria quindi colla sola percussione e risoluzione



Quando l'usate come dissonanza primaria non preparatela coll'ottava, perchè essendo la nona il ritardo dell'ottava, non farebbe che ritardare, senza togliere l'impressione disgustosa delle due ottave di seguito.



(★) Quando questa settima è preparata dall'ottava, onde evitare le due quinte di seguito, si accompagna la percussione escludendo la quinta, la quale può aver luogo con altra preparazione p.e.



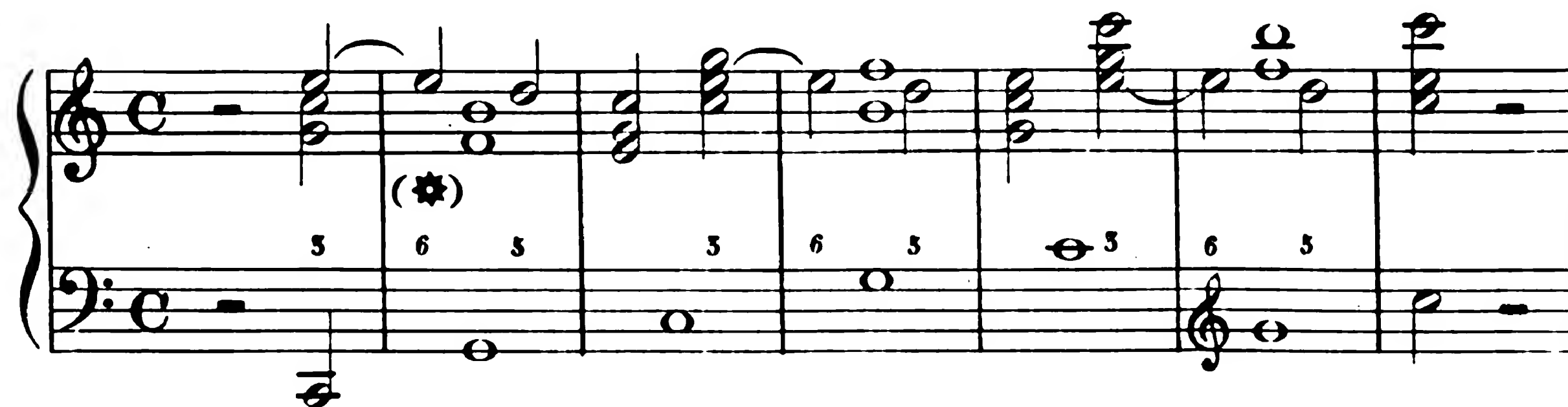
(★★) Quando una nota va ad occupare il posto che era dovuto ad altra come nel presente caso che il *Fa* salta al *Do*, al qual posto doveva ascendere il *si*, la si chiama: *Nota di cambio*. Mediante questo giuoco la nota che per propria natura aveva il suo posto disegnato (e che perciò la si chiama: *Nota d'obbligo*) resta libera d'occuparne un'altro. Lo che vedete qui praticato col *Si* che va a completare l'accordo saltando al *Sol*. Caso che si chiama: *Salto della Sensibile*.

(★★★) I riggristi non ammettono queste due quinte di moto retto sebbene praticate di salto. Solamente l'ottava è tollerata, ma per moto contrario.

UNDECIMA (quarta)



TERZADECIMA (sesta),



(*) La percussione della dissonanza di sesta bisogna accompagnarla colla 7.^a altrimenti diverrebbe un accordo consonante di 3.^a e 6.^a

E colla settima si può pure accompagnare la dissonanza di nona e di quarta, come nei seguenti.



Lo che si può usare anche nella tonalità minore, nel qual caso la nona e la sesta si chiamano minori.



(*) Osservate che la settima che accompagna la dissonanza di quarta, sia la tonalità maggiore o minore non può a scendere al sol per completare l'accordo successivo di do, nessuna buona scuola permettendo che la settima di produttore possa, per qualsiasi caso, deviare dalla sua risoluzione.

Le dissonanze di nona; quarta e sesta sia la tonalità maggiore o minore si possono ancora praticare mettendo nella parte grave la settima dell'accordo di produttore, oppure la dissonanza stessa.

Come nei seguenti esempi:

SETTIMA NELLA PARTE GRAVE.

TONALITÀ MAGGIORE.



DISSONANZE NELLA PARTE GRAVE.



SETTIMA NELLA PARTE GRAVE.

TONALITÀ MINORE.



DISSONANZE NELLA PARTE GRAVE.



N.B. Trattandosi qui di semplici Nozioni d'Armonia, eccederei i limiti se parlassi d'altre preparazioni e rivolti che si ponno usare e che sono di facile comprensione.

(*) Cambio di parti.

Deviando dalla regola dell'ottava si può armonizzare la successione della scala tanto maggiore che minori con Accordi *perfetti*.(*) In questo caso le parti armonizzanti si rendono solidali dell'andamento armonico e si arrogano il diritto di scambiarsi il posto, unico mezzo per evitare le quinte ed ottave di seguito, come dal seguente

Esempio:

Questo modo d'armonizzare riesce più gradevole quando il basso salta regolarmente, lo che offre il vantaggio di poter tenere le parti armonizzanti concatenate come dal seguente esempio.

**Salti di terza
nel Basso**

Come pure salti di quarta, quinta ecc.

Su questo sistema d'armonizzare si basano le :

PROGRESSIONI.

Per progressione s'intende ripetizione d'un dato disegno. Esse hanno luogo tanto in Melodia che in Armonia e sono sempre simetriche.

PROGRESSIONE
in **melodia**
armonia

(*) Le tre specie di triadi: Maggiore, Minore, Diminuita.

Le progressioni si distinguono in *Tonali* o *Modulate*. Le prime non escono dal tono, le seconde vagano di tono in tono.

Progressione di quinta in giù e quarta in su.

TONALE.



MODULATA.



TONALE

colle dissonanze di Settima.



MODULATA

colle dissonanze di Settima.



(*) Settima maggiore che deve discendere in forza della progressione.

(**) Traposizione enarmonico.

Progressione di quinta in giù, Grado in su



La stessa in minore colla dissonanza di quarta



Le progressioni, si fanno pur anco ascendenti p.e.



La nota legata, o sincopata nel Basso va armonizzata con 2^a, 4^a e 6^a.



(*) Quinta diminuita che deve ascendere in forza della progressione.

(a) Le dissonanze si fanno percuotere senza preparazione quando formano una melodia.

(+) Movimento di parte intermedia, dette anche *Note di passaggio*, che si trovano più comunemente nelle parti estreme e specialmente nel basso.

Il numero delle progressioni, per la svariata maniera di costruirle è molto grande. Le qui presentate sono sufficienti per darne una precisa idea.

PEDALE.

Il pedale (termine preso dai pedali che usansi negli Organi) è una nota profonda ed ostinata che si considera dimenticata, e sulla quale si può far passare qualunque giro d'armonia ad essa estraneo.

È però indispensabile che il Pedale abbia incominciamento con un accordo *consonante*, e vada a finire colla naturale sua *risoluzione*; ed in oltre che le parti armonizzanti abbiano a seguire il naturale loro *andamento armonico* che viene sorretto dalla parte grave di esso.

The first system of the musical score shows a piano melody in the right hand and a sustained pedal point in the left hand, labeled "Ped.". The second system shows a piano melody with a trill and a "Cadenza plagale" section, with the pedal point continuing. Labels (a), (b), and (c) are placed below the piano part.

Il Pedale può trovarsi anche nella parte media oppure acuta, ne' quali casi, si chiama più propriamente *Nota ostinata*, che si può usare anche contemporaneamente col pedale propriamente detto.

The first system of the musical score shows a piano melody in the right hand and a sustained pedal point in the left hand. The second system shows a piano melody with a trill and a "Cadenza plagale" section, with the pedal point continuing. Label (d) is placed below the piano part.

(a) Dissonanze sincopate.

(b) Genere cromatico.

(c)  Raddoppio di parti.

(d) Doppio pedale.

DEL RECITATIVO.

Il Recitativo, che è l'anello d'unione fra la declamazione ed il canto, si può dire generato dai *Ludi*, la cui origine si fa rimontare all'epoca dei Crociati. Erano rappresentazioni prese da argomenti Sacri, che si davano per lo più nelle Chiese, o cimiteri e nelle quali la musica aveva sempre qualche parte.

Muratori fa menzione d'un Ludo. Passione, Risurrezione ed Ascensione di Cristo, dato nel 1298 nel Friuli.

Apostolo Zeno accenna un altro Ludo dato a Padova nel 1343. Ma alcuni sono d'opinione che tali Ludi non fossero che mute mascherate, e che i Ludi propriamente musicali abbiano avuto luogo soltanto nel secolo XV. che si chiamavano poi *Fausti* allorquando contenevano un senso morale.

Crescimbeni parla d'un Ludo datosi in S. Maria Maddalena a Firenze nel 1449 di Francesco Belcari che trattava di Abramo ed Isacco.

Menestrier d'un altro rappresentato a Roma verso il 1480 sul quale dobbiamo fermare la nostra attenzione. L'autore di questo Ludo, Giovanni Sulpizio, ad imitazione del Greco Tespi che (due mila anni prima) costrutto sopra un carro una specie di teatrino andava per le vie di Atene rappresentando una sua composizione, fece fabbricare un teatro mobile sul quale andava rappresentando la sua Conversione di S. Paolo.

E come da Tespi nacque di poi la greca tragedia che immortali rese i nomi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, così da Sulpizio nacque la perfetta e colossale forma di quei spettacoli che oggi formano l'ammirazione del mondo intero, ed ecco come:

Ai Ludi si frammischiarono i così detti: *Spettacoli spirituali* ed in seguito le *Feste dei Pazzi e degli Asini*, che erano un miscuglio di detestabili assurdità, bestemmie ed infamità d'ogni genere. Spettacoli che durarono sino ai tempi di S. Filippo Neri il quale, a togliere la profanazione dei Sacri recinti e nello stesso tempo innalzare la mente della creatura uomo a nobili ispirazioni, pur servendosi di pubbliche rappresentazioni, inventò l'*Oratorio* istituendo, per conservare la pietosa invenzione nel 1548, la: *Congregazione dell'Oratorio*.

Verso la fine del secolo XVI, onde richiamare in queste rappresentazioni la forma dell'antica tragedia greca, ebbe nascimento il *Melodramma*, i cui primi saggi, dati in adunanze private, si devono particolarmente a Vincenzo Galilei, padre dell'immortale Galileo, che fu a'suoi tempi rinomato artista di musica. Poscia a Giulio Caccini. Saggi che aprirono la via ad un *Dramma*, scritto dal poeta Ottavio Rinuccini e posto in musica da Giacomo Peri, col titolo di *Dafne* rappresentato in casa del Gentiluomo Giacopo Corsi a Firenze. Altri saggi precedettero l'*Euridice* di cui vi parlai. (V. Cenni sugli Istrumenti d'arco p. pag. 7.)

Nel 1600. il recitativo, come havvi campo d'osservare in un Oratorio,, *Anima e Corpo*,, di Emilio del Cavaliere dato a Roma, aveva già preso forma di dialogo. E nel 1650 venne, dal M.^o di Cappella pontificio Giacomo Carissimi, assai migliorato.

Gli Oratorii ed i Melodrammi presero forme più vaste dalle poetiche ispirazioni di Apostolo Zeno e Metastasio che musicate da più celebri Compositori Italiani ed esteri schiusero le porte al Tempio di quel *Vero*, e quel *Bello* che si ammira nelle poesie di Romani e nelle musiche di Rossini, Bellini, Donizetti ed altri sommi, per non parlare delle odierne Celebrità.

DEL MODO D'ACCOMPAGNARE IL RECITATIVO.

Il Recitativo si distingue poi in *Istrumentale* (od obbligato) ed in *Parlante*.

Istrumentale, quando il cantante viene accompagnato dal Quartetto d'arco, oppure da tutta l'orchestra.

Parlante, quando il cantante viene accompagnato dal solo Violoncello e Basso al Cembalo, che tali si chiamano perchè ancora al principio del scorso secolo prendevano posto nelle orchestre accanto al maestro compositore, o concertatore dell'opera, il quale teneva innanzi a sè un cembalo per accompagnare i recitativi parlanti che gran parte occupavano nelle Partizioni delle vecchie opere serie e buffe. - In seguito i recitativi parlanti non si usavano che in quest'ultime e fu allora che si affidò l'accompagnamento al solo Violoncello e Contrabasso al Cembalo.

Ora anche quest'uso è posto in dimenticanza, ma siccome ancora oggi si vuole riudire qualche capolavoro d'antica data, così è necessario si dica qualcosa sul modo d'accompagnare il Recitativo parlante.

L'obbligo di chi accompagna il Recitativo parlante è quello di tenere nell'intonazione il cantante, ciò che si ottiene armonizzando le note del basso a seconda dei sovrapposti numeri.

Il 3 o 5 oppure $\overset{5}{3}$ indica l'accordo di triade.

Il 7 l'accordo di produttore.

Il 6 il primo rivolto di tonica.

Il 6 coll'alterazione che forma sesta eccedente alla nota del basso, l'accordo di sesta eccedente.

Il 4 indica la sensibile, perciò è sempre un terzo rivolto di produttore.

Sono frequentissime le cadenze ingannate, e bisogna perciò prestarvi speciale attenzione.

Non disturbate il cantante con abbellimenti di scalettine nè altri ghirigori, e solamente, se esso esce d'intonazione, richiamatelo con quelle poche note che troverete opportune.

Gli accordi dateli coi rivolti indicati dal maestro, lo che deve pur dirsi ai contrabbassisti che in generale usano far sentire il fondamentale.

Accompagnate dolcemente e scegliete sempre le note caratteristiche dell'accordo.

In fine, non siate un padrone che vuol dominare il Cantante, ma un amico che lo sussidi.

ESEMPIO PRATICO.

G. ROSSINI.

BARBIERE DI SIVIGLIA.

FIGARO

Parte cantante.

Ma bravi! ma be - no - ne! Ho inte - so tut - to. Ev -

Modo d'accompagnare

Basso cifrato.

viva il buon Dotto - re. Po - ve - ro babbu - i - no! tua spo - sa?... eh vi - a! pu -

li - sciti il bocchi - no. Or che stan - no la chiu - si Procuriam di par -

(*) Qualche volta sta bene far presentire la passata aggiungendo la settima producente all'accordo in corso, anche se la cadenza è ingannata.

ROSINA

FIG.

F *ROSINA* *FIG.*

lare al la ra-gaz-za Ec - cola appun-to Eb - he - ne Signor Fi-ga-ro? Gran

F *ROS.* *FIG.*

co - se si-gno-ri - na. Si, dav-ve - ro? man-ge - rem de' confet - ti.

ROS. *FIG.*

Co-me sa-rebbe a dir? Sa-rebbe a di-re che il vostro bel tu-to-re ha sta-bi -

ROS. *FIG.*

li - to Es-ser dentro do - man vostro mari-to. E vi - a! Oh ve lo

R

giu-ro; A stendere il con-tratto Col ma-e-stro di mu-si-ca Là dentros'è ser-

ROS.

R

ra-to. Si?... oh l'ha sbagliata affè! Po-ve-ro sciocco! l'a-vrà a far con

R

me. Ma di-te, si-gnor Fi-ga-ro, Voi po-co fa sot-to le mie fi-ne-stre Par-la-

FIG.

R

vate a un si-gno-re... Ah!... un mio cugi-no, Un bra-vo gio-vi-not-to; buo-na

F testa Ot-ti-mo cuor; qui vennel suo studi a com - pi - re, E il po - ve - rin

F cer - ca di far for - tu - na. *ROS.* For - tu - na?.. oh la fa - rà *FIG.* Oh ne du - bito as -

F - sa - i in confiden - za Ha un grandi - fetto addosso. *ROS.* Un grandi - fetto?... Ah... *FIG.*

F grande, È in - na - mo - ra - to mor - to *ROS.* Si dav - ve - ro? Quel gio - va - ne, ve -

FIG. *ROS.*

_de-te M'in-te-res sa mol-tis-si-mo. Per bac-co! Non mi cre-

FIG. *ROS.* *FIG.*

_de-te? Oh sì!... E la sua bel-la, Di-te, a-bi-ta lon-ta-no? Oh

ROS. *FIG.*

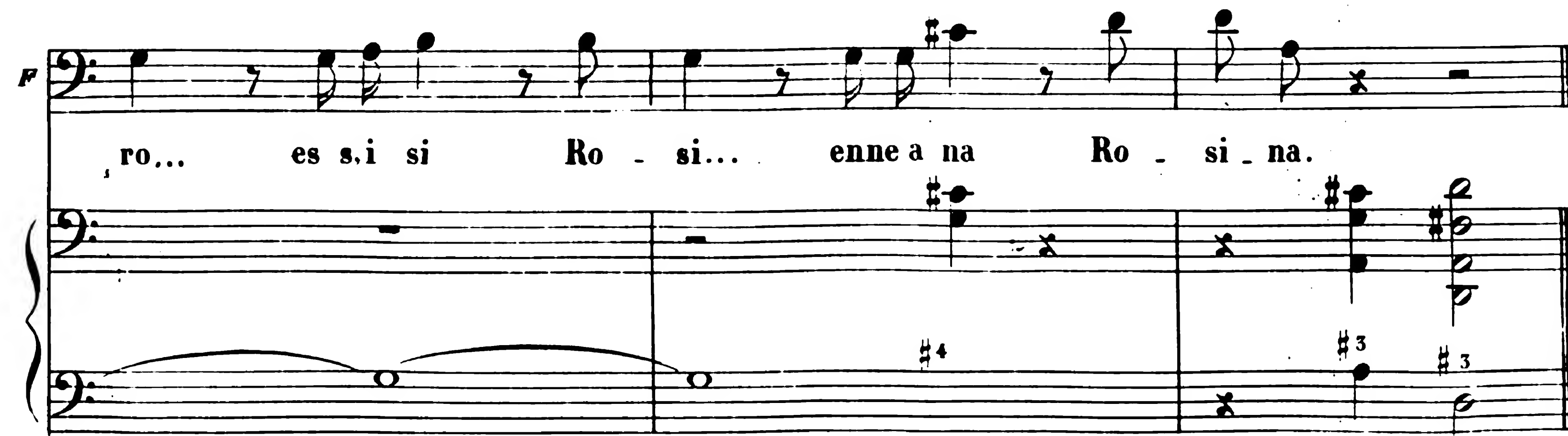
no!... cio-è... Qui!... due pas-si... Ma è bel-la?... Oh bella assa-i!

Ec-covi il suo ritratto in due pa-ro-le: Grassotta, ge-nia-lotta, Capel-lo ne-ro,

F  *guancia, por - po - ri - na, Oc - chio che par - la, ma - no che in - na -*

ROS. *FIG.* *F*  *- mo - ra. E il no - me? Ah il no - me an - co - ra?... Il no - me?... Ah che bel*

ROS. *FIG.* *F*  *no - me... Si chia - ma... Eb - ben? si chiama? Po - ve - ri - na! Si chiama er - r, o*

F  *ro... es s, i si Ro - si... enne a na Ro - si - na.*